الموسيقى والغناء
في ألف ليلة وليلة

تأليف

هنري فارمر

ترجمة

حسين نصار

الناشر

دار الفكر الحديث للطبع والنشر

٤٠ شارع خيرت بالحلمية

تمهيـــد

اهتك ستور الشك بالسؤال

(مثل عربي)

هذه الدراسة الموسيقى فى « الليالى العربية » ، ذلك الاسم الذى اشتهرت به « ألف ليلة وليلة » فيها بعض القسوة . ونستطيع أن نغتفر هذه القسوة لأنها فى الغالب مفتاح الحق . ولهـذا السبب كتبت المثل السابق فى صدر الكلام .

وقد احتجب الموضوع طويلا دون شك . ولم يظهر أحد اهتماما به حتى الآن ؛ وما طبع عنه كان منحرفا عن الصواب إذا لم يخطىء صراحة . كما أحدثت المقالات المنشورة فى المجلات الدورية عن هذا الموضوع تأثيرا غير صحيح عن موسيقى « الليالى » وموسيقيها . ولم يخطىء الكتاب وحدهم بطريقتهم المتقلبة الهوائية ، إذ سايرهم جماعة من مصورى أحسن ترجمات « الليالى » فى جموح « رومانتيكيتهم » ، وصوروا معظم الأشخاص ، وخاصة الموسيقيين ، فى أوضاع « أفرنجية » صريحة ، كانت مصدراً لمتعة الشرقيين ، إذا لم تسىء إليهم . ولا يوجد فى طبعات « الليالى » التى لا يمكن حصرها ، فى اللغات الكثيرة شرح يختص بالموسيقى أى اختصاص ، اللهم إلا فى طبعة لين الواضحة ،

ذلك الرجل الذى يجب أن تفخر به هذه البلاد ، على الرغم من احترامها المفرط لرجال غير جديرين بذلك وراء هذه الشواطئ . وحقا إنه يخطئ من وقت لآخر فى ملاحظاته على موسيقى « الليالى » وفى ترجمة بعض العبارات الموسيقية ، ولكنه لم يدع التخصص فى الموسيقى العربية ، واكتفى باتباع من وثقهم الناس مثل فيلوتو وغيره ، الذين ضللوا كثيرين من الناس ، وكما فعلت فيما بعد ملاحظات كيسفتر الألمانى .

أما جلاّند ، أقدم المترجمين ، فقد تصرف فى تفسيره إلى درجة تجعلنا لا نلقى بالا إلى شرحه للعبارات الموسيقية . والناس يعترفون بأنه أطلق العنان لنفسه وذهب بعيدا فى تأويلاته . وأما المترجم الفرنسى ماردُس فكان خياليا ، ولا نتوقع أمانة فى نصوص الموضوع الذى نناقشه فى هذا التناول الخيالى .

وأما الألمان فأحسن قليلا ، إذ لم يكن لدى فون همّر برجشتال وهو من أوائل المترجمين الألمان ، الجدارة الموسيقية التى تؤهله لشرح تلك السطور المستعصية على الفهم فى « الليالى » ، وإن ساعد فيما بعد معاصره كيسفتر ، الذى لم يكن يعرف العربية ، فى كتابة «موسيقى العرب » (١٨٤٢) . وكذلك لا يمكن أن يقال إن ترجمة فيل عالجت الأصل معالجة دقيقة فى العبارات التى نتكلم عنها ، على حين أن الصور مسلية تماما فى كثير من الأمثلة . فليس الرقص بصاحبة كاسات الفرقة

العسكرية الكبيرة بدلا من آلات الأصابع الصغيرة (١، ١٧٣)، والمغنيات اللاتى يستخدمن كتب الموسيقى (٢، ٣٤٣، ١٤، ٤٨)، والطبول الجانبيــة وطريقة العزف الغربيــة المظهر (٣، ١١٩) بغض النظر عن الآلات الغربيــة المضحكة التى لم توجد قط (٣، ٣٠٣)، ليس كل ذلك إلا سخافات .

أما المترجمون والمحررون والفنانون الإنجليز فى جملتهم فيعطوننا نتائج أحسن بكثير من المذكورين آنفا فى ذلك الموضوع الخاص الذى يتناوله هذا الكتاب . وأشير فى هذا التقدير الى لين وباين وبرتون وقد تكلمت عن ترجمــة لين لهــذه العبارات التى نبحثها . وقد اعتبر المستعرب العظيم م. ج. دى غويه والعالم الموسيقى الثقة ج. أوسترب ترجمته « لليالى » فى جملتها «صحيحة صحة تحوز الإعجاب» و « رائعة» ولكننا لا نثق بباين ثقتنا بلين من وجهة هذه الدراسة الخاصة . أما معاصره برتون الذى أقام كثيرا من عباراته المتعلقة بالموسيقى على أساس تفسير باين ، فهو عادة أكثر انحرافا فى اقترابه . وإن كان أسلوبه القوى وملاحظاته المفسرة التى لا يختص بالموسيقى إلا واحدة منها ، سترت ذلك الخطأ . وعلى الرغم من ذلك فضلت أن أستخدم ترجمة برتون على لين لأن برتون تناول جميع المادة المعروفة على حين لم يفعل ذلك لين . أضف إلى ذلك ، أن برتون استخدم نسخة كلكتا (١٨٣٩ — ١٨٤٢) التى كانت دعامتى الأولى ، على حين

اعتمد لين على نسخة بولاق (١٨٣٥) .

ينبغى أن يظهر مما قلت آنفا أن الحاجة كانت ماسة لهذه الدراسة، على الرغم من ظنى أنه من المستحسن فى الوقت الراهن أن اعتبر أكثر من طبقة من القراء ، وألا أقصد إلى إرضاء المستعرب والعالم الموسيقى وحدهما ، وإنما القارىء العام أيضا . ولا أشعر بأى خوف من المستعرب . فإنى موقن أنه سيجد كل السرور فى الاطلاع على شروح المصطلحات العربية الجديدة ، إذ هو عارف بأصل « الليالى » اللغوى . وسيقدّر العالم الموسيقى ، الذى نال قسطا كافيا من الميدان الموسيقى العلمى ، الجانب الاصطلاحى ، خاصة الفصلين الرابع والخامس ، ولكنه قد لا يتابعنى السير فى الفصول الأولى ، إذا كان لا يعرف الشرق . أما الثالث ، أعنى القارىء العام ، فسيجد نفسه فى عالم جديد ، ويستطيع المرء أن يتنبأ بتأثير ذلك فيه . وعند مايتكلم الراوى عن الحوادث العادية فى الحياة اليومية نقبل أقواله على ظاهرها وعلاتها . ولكنه إذا تكلم عن أشياء أقل من ذلك عملية وتداولا فسنقا له بالشك التام . وأشير بهذا الكلام إلى مافصل القول فيه فى الفصل الأول والثانى والثالث . وحقا قد يوجد هذا الشك أيضا عند العالم الموسيقى ، ولكن دعنى أقول إنه لايوجد فى «الليالى» إلا القليل الذى لا يلائم الموسيقى فى نظر الغرب الأوربى الحديث ، وذلك كيلا تغرى الأشياء المستعربين والعلماء الموسيقيين برفع الحواجب شكا فيما نحكيه فى هذا الكتاب .

وقد استخدم الشرقيون فى أيامهم الإسلامية السعيدة الموسيقى فى مواطن كثيرة ـ كما يظهر فى الفصل الأول ـ تعادل فى تنوعها مواطن استخدام الموسيقى اليوم فى أوربا الغربية ، ويقول كباريو إن سبب ذلك أن « الموسيقى ارتبطت دائما فى تاريخها بمظاهر الحياة الاجتماعية . . . . . ولم تكن قط « غاية فى ذاتها » كما يقول الفلاسفة ، لأننا دائما نخضعها لبعض قوى الحياة العامة المهمة » .

بل قد يبتسم بعض الناس من تفسير العربى العميق الغامض للموسيقى أو إيمانه الساذج بقوة الفن ، كما نرى فى الفصل الثانى ، ولكن يمكن اقتباس عشرات العبارات من المؤلفين فى أوربا الغربية ، تلك العبارات التى تشبه أفكار الشرقيين تمام الشبه . أفلم يقل فاجنر : « ليست قوة المؤلف الموسيقى غير قوة الساحر . ونحن فى الحقيقة نستمع إلى إحدى « سيمفونيات » بيتهوفن فى حالة من الانسحار »

أما قصص الفصل الثالث عن المبالغ الخرافية التى كانت تعطى للموسيقيين فى عصور الخلافة ، والتى أنكرها بعض المؤرخين فيمكننا الإيمان بها . فقد ترك اليوم فى بريطانيا أكثرُ من واحد من الموسيقيين سواء المؤلفون المشهورون ، أو موسيقيو الصالات الشعبية ، ثروة تقدر بمئات الآلاف من الجنيهات .

ولا يحتاج الفصل الرابع بطبيعته إلى النقد ، ولكن دراستى الطويلة لهذه الآلات العربية والفارسية فى « الليالى » قد تسمح لى بالاستشهاد بمؤرخنا للآلات الموسيقية ، القس المحترم ف. و. جلبن الذى يقول : « دراسة الآلات الموسيقية التى لم تعد فى أيدينا اليوم ضرورية ، لا للموسيقى وحده ، وإنما للأديب والفنان والمؤرخ لأنه لا يمكن فهم كثير من الإشارات إلى العادات فى العصور السالفة إلا بها » .

ولعل الفصل الخامس الذى يتناول نظرية الموسيقى وأداءها يهم المتخصصين وحدهم ، أعنى المستعربين وعلماء الموسيقى . ولكنى آمل أن يجد القارىء العام الذى يتحمل آلام قراءته نتفة هنا وهناك تليق باختياره ، فيصيح مع الأمير هنرى : « أوه أيها المتوحش ، رغيف بنصف بنس فى مقابل كل هذا » .

وأخيراً أحب أن أشير إلى أنى أعتقد أن الأدلة التى تتجلى فى هذه المناقشة ستساعد على حل المشاكل الأخرى ، مثل تاريخ الحكايات الخاصة وموطنها ، تلك النقطة التى أكدتها فى كتابى «بحث فى الفن الفارسى» (١٩٣٨) . وذلك بغض النظر عن الوجه الخاص لهذه الدراسة . وعلى أى حال لا يمكن أن يذهب أى عمل سدى ، إذ يقول المثل العربى : « قطعوها صحّت للطنبورة » أى إن الشىء التافه فى الظاهر يمكن جعله شيئا له بعض الأهمية .

الفصل الاول

الموسيقى

فى ألف ليلة وليلة

« السماع لقوم كالغذاء ، ولقوم كالدواء ، ولقوم كالمروحة »
(حكاية علاء الدين ابو الشامات)

تعتبر القطع الموسيقية التى تحلى كثيرا من قصص « ألف ليلة وليلة » من المميزات ذات الأهمية الكبيرة فى ذلك الكتاب الذى وصفه برتون بأنه « ذخيرة عجيبة من الأدب الشعبى » . ولكن عدم انتباه المترجمين والشراح إلى تلك الميزة ، كما بينت ذلك بالتفصيل فى المقدمة ، مما يثير الدهش . فإننا لا نخطئ إذا قلنا إنهم لم يتقدموا أية خطوة فى ذلك الموضوع ، فيما عدا الملاحظات المختصرة القاصرة التى أضافها لين إلى ترجمته لألف ليلة وليلة . وذلك مادعانى إلى القيام بهذه الدراسة .

وترتبط الموسيقى فى (ألف ليلة وليلة) فى غالب الأحيان بالخمر والنساء بين الملاهى أو الملاذ ، التى رماها المسلمون المتشددون باللعنة

ومسّ لين وبرتون هذا الموضوع مسا رفيقا ، ولكنهما ضمنا كلامهما القليل كثيراً من المعانى . فيقول برتون : « إن محمداً حرم الموسيقى » ويؤكد لين « أن النبي شدد فى تحريم الموسيقى تشديده فى الخمر » . ولم يستشهد فى ذلك إلا بكتاب « مشكاة المصابيح » المتأخر نسبياً على حين رد الغزالى (المتوفى ١١١١م) وهو ثقه ، الحديث الذى استشهد به وأنكره .

والحقيقة أننا لدينا كثير من الأدلة على أن محمداً لم يعارض السماع ، بل استمع إلى الموسيقى ، كما أكدتُ ذلك أكثر من مرة . وذلك هو ما دعا المجتمع الإسلامى ، خاصته وعامته ، إلى استحسان الموسيقى وتقديرها ، على الرغم من وعيد المتشددين ، ذلك الاستحسان الذى يظهر ظهورا ساطعا فى « الليالى » .

وتبين مطالع القصائد أنهم لم يستعملوا الموسيقى لمجرد الجرى وراء اللذات المحرمة ، فقد كانت الموسيقى «غذاء» للصوفى والدرويش إذ تؤازره فى أذكاره ، أفلم يقل الدراويش المزيفون فى « الليالى » : « إن زادنا ذكر الله بقلوبنا ، وسماع المغانى بآذاننا » . ولكن «الليالى» — لسوء الحظ — لا تشير إلى ذلك الاستعمال إلا فى النادر وتمر عليهم الكرام حينئذ ، وذلك مثل إشارتها إلى قارئ القرآن العظيم ، أو

منشد الذكر ، أو المؤذن على المئذنة ، أو النائحة فى المأتم . ولكن توجد عشرات المقالات العربية عن الموسيقى كمساعد فى الأذكار .

وتخبرنا العبارة التى صدّرتُ بها المقال بأن الموسيقى كانت «دواء» وذلك يرجع إلى الحقيقة القائلة بأن الفن له مكانه بين طرق العلاج . ولم يعتبروا تأثير الموسيقى المسكّن الملطّف فى العقل ذا قوة شافية فحسب ، بل تمسكوا أيضا بنظرية ترتبط فيها الرياضة بالفلك والموسيقى فى نظام معقد ليحدث الشفاء تبعا لبعض النسب المعينة . وقد نفذت المستشفيات ذلك النظام واتبعته .

ولكننا سنرى الجمهور الأكبر يعتبر الموسيقى منعشة كالمروحة فى اليوم الحار ، وإن كانت فى العادة تصاحب الخمر والنساء عند الشباب اللاهى ، كما يظهر ذلك فى « الليالى » ، وكما تؤيد ذلك القصص والأشعار تأييدا كبيرا . فهذا هو الشيخ ابراهيم يقول : « الشرب بلا طرب ما هو فلاح » ، وذلك آخر يقول : « الشراب بلا سماع عدمه أولى من وجوده » ، ويحذر ثالث بقول البغداديين : « الشراب بلا سماع ربما أورث الصداع » . وتوضح لنا حكاية ابراهيم وجميلة حاجات الراغبين فى الشراب توضيحا كبيرا . فعلى الرغم من رغبة الرجل فى تلك القصة فى الشراب فحسب ، يقول لبواب الخان : « اشترِ لنا فاكهة

وشرابا . . . ونقلا ومشموما ، وخمس دجاجات سمان ، وأحضر لى عودا » .

وكان الضيوف ينسحبون إلى مجالس الشراب لسماع القيان . وهكذا ظهرت على المسرح ثانية الملاهى المحرمة ، أعنى النساء ، وكان ذلك نتيجة لا مفر منها . فهـذا هو على نور الدين ينشد فى الليالى :

عوّادة مالت بنا فى نشوة المتنبّذ

وذلك آخر يغنى :

وغادة مسكت للعود أنملها

فعادت النفسُ عند الجسّ تختلس

غنّت فأبرأ غناها من به صممٌ

وقال : أحسنت حقا من به خرس

ولعل الذين قرأوا « قصة الفشّار » الخيالية السارة فى حكاية المزين عن أخيه الخامس ، حيث يظهر مدى حبهم « للخمر والنساء والأغانى » ، لعلهم يتذكرون افتخاره بطواعية كل مغن ومغنية فى المدينة لأمره ، حين استهزئ به . ومع ذلك كان الانغماس فى مفاتن الموسيقى الساحرة يكلف كثيرا من المال فى تلك الأيام ، وسنرى أنهم منحوا بعض الثروات الصغيرة للفنانين . ويظهر الإسراف الباذخ

على الطرب والملاهى الأخرى فى « حكاية الشاب الذى لم يضحك بقية عمره » وهو مثال له أشباه كثيرة . وما أكثر مايرد فى الأدب العربى. ومن ثم جاء المثل القائل : « الإنسان يسمع ، فيطرب ، فينفق ، فيقتر ، فيغتم ، فيموت » . وعلى الرغم من وعيد المتشددين وإنذاراتهم ، مازال العرب يقولون : « الفاجر الكريم خير من التقى البخيل » .

ووصل فن الموسيقى إلى أوجه فى الأراضى الإسلامية فى ملاهى الطبقات الراقية والمتوسطة هذه ، إذ ولدت الموسيقى العربية التقليدية (الكلاسيكية) فى هذه الأجواء ، ونمت فيها ، كما ظهرت فيها أيضا القصيدة والقطعة والنتفة — التى تعتبر قطعا موسيقية — مثلها فى ذلك مثل « النوبة » التى تضم الموسيقى الآلية والهوائية . ومع ذلك لم تتعد موسيقاهم النوع الذى نسميه موسيقى الغرف . وكانت العادة فى القصص الأولى من « الليالى » أن يعزف على العود إما منفردا أو مع آلة للدق مثل الدف أو الطبل لمرافقة أحد المغنين ، أو تأليف مجموعة آلية للتسلية .

ونقرأ فى بعض الأحيان عن استعمال الناى مع العود ، أو الناى أو الشبابة منفردين ، وإن استعملوا معها الدف أو الطبل طلبا للاتساق والانسجام . ثم نرى الصنج والسنطير يكمل أحدهما الآخر ، ونرى العود والدف والقانون معا . أما أكبر مجموعة موسيقية فى «الليالى»

فكانت تتألف من العود والصنج والقانون والناى ، وإننا نستطيع أن نطلق على تلك المجموعة لفظ « جوقة » ولكن ذلك الاجتماع لم يكن مألوفاً ، بل من المحقق أنه لم يحدث فى أيام الأمويين والعباسيين الأولين وإن اجتمعت لدينا عدة أمثلة مصورة لمثل هذه المجموعات من الآلات فيما بعد .

وذهبت معارضة المسلمين المتشددين لانغماس الطبقات العليا والمتوسطة فى « الملاهى المحرمة » الذى تصوره « الليالى » أدراج الرياح إذ كانت هذه الطبقات تقتدى ببلاط الخليفة فى ذلك . وكان أفراد الشعب جميعا على اختلاف طبقاتهم يبددون دراهمهم حيث يوجد الوجه الجميل والأغنية الجذابة ، لأن « الخليعة » ـ كما قد يسميها المتشددون ـ تنتظر من زبائنها الكرم والسخاء . ويبدو أن طائفة أخرى من الشعب كانت تعزف موسيقاها الخاصة ، حين تشملها الخمر ، كما فعل الأحدب الذى كان يأخذ دفه معه .

وهناك وجه آخر للصورة ، إذ يجوز أن تكون الموسيقى «منعشة كالمروحة » ، دون أن ترتبط بالخمر والنساء ، وعلى هذا الوجه نرى الموسيقى لدى الشعب ، أو لدى غالبيته ، مثل الحمامى ودربكته ، أو العبد الأسود ومزماره ، أو الفوّال والزبال اللذين كانا يرقصان فى أثناء الغناء ، كما تردد ذلك « الليالى » .

وكانت الموسيقى الهوائية والآلية ضرورية فى جميع الأفراح الخاصة والعامة . فالعبيد يحيون الضيوف بقرع الدفوف ، والمغنيات المحترفات يغنين أغنياتهن المرحة فى حفلات الميلاد والزواج على قرع الدف أو الطار ، الذى كان يستخدم كذلك فى جمع « النقوط » ، وكانوا يقولون : « غناء بلا نقوط شبه ميت بلا حنوط » .

وعند ما كانوا يطلبون الموسيقى لتعزف خارج الدار فى الأفراح الخاصة أو العامة كانوا فى العادة يكونون مجموعة من الدف والطبل والمزمار ، ويصيحون : «اشف كبدك ، وطبّل طبلك ، وزمر زمرك» . وكانت بعض فرق الموسيقى التى تحيي المواسم العامة تتألف من مغنين شعبيين أكثر مما تتالف من جوقات رسمية ، وإن ساعدتها فى غالب الأمر السلطات العسكرية .

ومن الطبيعى أن تكثر الإشارة إلى الموسيقى العسكرية فى «الليالى» حيث إن الزحام العسكرى له من الأهمية ما للموضوع الغرامى . وعلى الرغم من اشتهار الجوقة العسكريه باسم « الطبلخانة » ـ كما شرحت فى مناسبة أخرى ـ فإن « الليالى » تسميها « نَوْبة » . وكان عملها الرئيسى فى أيام السلم عزف بعض القطع الموسيقية فى ساعات خاصة «نوَب» من اليوم ، ومن ثم أطلق عليها اسم « نوبة » ، كما يحدث فى الحفلات الرسمية تماما . وتبين عبارة « دَقة البشائر » التى كانت تعزف لإعلان

الأفراح فى « الليالى » والكتب الأخرى ، تبين أنهم كانوا يدقون الطبول لإعلان تلك الأفراح .

ونستطيع أن نتبين من حكايتى « تاريخ عريب وأخيه عجيب » و « جانشاه » أن « النوبة » كانت تلعب دورا هاما فى وقت الحرب . وكان من نظام المعارك أن تعزل النوبة بعيدا عن الصراع المتشابك ، حيث تأخذ فى العزف المستمر أثناء الكفاح . ويستمر الجيش فى القتال مادامت الموسيقى تصدح ، بل كانت الفرق تكر على العدو بعد أن اضطرها إلى التقهقر ، لأن نوبتها مازالت تعزف موسيقاها . وتذكر « الليالى » دعوتين أو إشارتين معروفتين ، أعنى دعوتى « الحرب » و « الانفصال » ، وكلتاهما تعلن بدق الطبول ، وإن أعلنت فى بعض الأحيان بالكاسات . كما نقرأ أن الكاسات أعلنت المسير .

وتتألف النوبة أو الجوقة العسكرية التى وصفتها « الليالى » من مجموعات مختلفة . فكانت فى العادة تتكون من الطبلة أو الكاسات ، أو من الكاسات التى تصدح فى الحفلات المدنية والحربية . ولكنها كانت تتألف أحيانا من البوقات والطبول أو من البوقات والكاسات ، أو من الطبول والكاسات ، أو من المزامير والكاسات أو من المزامير والطبول . ومن وقت لآخر كانت تتكون من مجموعات من الطبول والبوقات والكوسات ، أو من الطبول والمزامير والكوسات ، أو من الطبول والمزامير والكاسات . أما أكبر مجموعة آلية فى

«الليالى» فكانت تتألف من الكاسات والبوقات والطبول والمزامير ، وإن أضافوا بوقا إلى المجموعة السابقة فى إحدى الفرص الأخرى .

يستطيع المرء بهذه المادة أن يصدق راوى « الليالى » حين يقول إن الموسيقى أصمت الآذان ، أو إن الضجة جعلت « الأرض ترتج » وقد عرف المسلمون قيمة الضوضاء فى إثارة الذهول والحيرة فى المعركة أحسن معرفة ، فنقرأ أنهم زينوا البغال والجمال بالجلاجل والقلاقيل والأجراس لإثارة الفزع ، وإن المرء ليذكر وصف جواد صلاح الدين فى « رواية رتشارد قلب الأسد » :

« وكان كفله كله محلًّى بالأجراس »

نستطيع مما سبق أن نعرف المواضع الكثيرة التى استخدمت فيها الموسيقى فى «الليالى» فهى ملهمة للدرويش ، وعلاج للطبيب ، وملهاة للخليع ، ومسرة للوقور ، ومثيرة للجندى ، ومع ذلك فالموسيقى شىء وراء كل تلك الأمور . فإننا نلمح فى بعض الأحيان أنهم قدروها لذاتها ، على الرغم من تطور صورتها العليا بين الطبقات المترفة المتفرغة من العمل ، بين الملاهى التى تشددوا فى تحريمها ، وعلى الرغم من معارضة بعض الفقهاء لذلك التقدير . وإننا لنعرف أن أعاظم مفكرى الإسلام ، مثل الفارابى وابن سينا ، نظروا إلى الموسيقى على أنها علم شغل أذهانهم . وتظهر الموسيقى بهذه الصورة العلمية فى « الليالى » حين تفخر تودد القينة بمعرفتها لفن الموسيقى .

الفصل الثانى

تأثير الموسيقى

سماع الغناء برسام حاد

(مثل عربى)

كانت أعظم صفة يمدح بها الفنان العربى هى تشبيه موسيقاه بمزامير النبى داود . وكانت العبارة الجارية على الألسنة فى « ألف ليلة وليلة » هى : « صوته يشبه مزامير آل داود » وإنها لعبارة تبين مدى تقديرهم لتلك المزامير .

وكانت العبارة الثانية التى يمدح بها المغنون تشبيه غنائهم « بالتغريد» وإن روعته « توقف الطير فى كبد السماء » . ويصرح القرآن بأن الطير كان يرافق داود فى التغنى بمدائح الله وتسبيحاته ، وبهذه الصورة اعتبروا تغريد الطير موسيقى شبيهة بموسيقى داود مؤلف المزامير ، واستدلوا بموت الطير فى أثناء سماعها الموسيقى على «سحرها القاتل» ، وشاعت عبارة « يقتل طرباً » فى صدد الكلام عن الموسيقى فى الأدب العربى .

وليس الموت عند سماع الموسيقى بنادر فى القصص العربية ، ولقد وقع فعلا فى « ألف ليلة وليلة » فى «حكاية البائسين الثلاثة» التى يدعى أن راويها هو العتبى . أما الأغماء فكثير ، وقد ظهر هذا فى حكايتى « عشاق المدينة » و « مفلس بغداد » .

ولن نستطيع أن نفهم هذه اللغة المبالغة فى « ألف ليلة وليله » وغيرها من الكتب عن تأثير الموسيقى ، إلا إذا فهمنا الفهم كله ما سبق لنا قوله . فقد صرحوا بأن أحد الموسيقيين كان يستطيع أن يوقف المتحرك ويحرك الساكن وأن آخر كان يجعل من الغبى ذكيا ، وهى إشارات ومبالغات لطيفة . ومع ذلك فليس الخيال المحض أو المجاز هو الذى دفع الراوى ليقول : «إنها ترقص الحجر الجلمود» أو أن الحجرة رقصت من فرط السرور ، ولكن ذلك القول يرجع إلى نوع من تقديس الموسيقى . وينتشر هذا التصور فى الأدب العربى الذى يتناول الموسيقى ، كما يظهر فى « ألف ليلة وليلة » فى غالب الأحيان . ولعل أجمل تلك التخيلات مايدور حول الآلات الموسيقية ويضفى عليها المواهب الإنسانية .

فكلمة (العود) تدل على أنه مأخوذ من الخشب ، ولكن العرب ارتضوا بالرأى القائل إن صوته يرجع إلى أن الخشب امتص تغريد بعض الطيور التى وقفت عليه حين كان غصناً فى إحدى الأشجار . ولذلك السبب يغنى شاعر (ألف ليلة وليلة) قائلا :

لقد كنت عوداً للبلابل منزل أميل به وجداً وفرعى أخضر
ينوحون من فوقى فعلمت نوحهم ومن أجل ذلك النوح سرى يجهر
رمانى بلا ذنب على الأرض قاطعى وصيرنى عوداً نحيلا كما تروا
ولكن ضربى بالأنامل مخبر بأنى قتيل فى الأنامل مصبر

أو يصرح فى موضع آخر : (أن العود ورن ، ولأماكنه القديمة قد حن ، وقد تذكر المياه التى سقته ، والأرض التى نبت منها وترىى فيها) .

وكان الفلاسفة والعلماء العرب يتصورون الموسيقى جزءاً من النظام الكونى ، فربطوها بتصوراتهم اللطيفه عن (الرباعيات المجتمعة) التى تغنت بها المغنية فى (حكاية نور الدين ومريم العوادة) .

* أما ترى أربعاً للهوى قد جمعت *

وهذه الفكرة قديمة جداً ، ولكن الكندى (المتوفى عام ٨٧٤م) فى العصور الإسلامية وصل بها إلى نظام شامل . أما (ألف ليله وليله) فلا تزيد على الإشارة إليها ، وإن كان يوجد فى (حكاية أبى الحسن وجاريته تودد) من المادة ما يسمح لنا برسم تخطيط يبين لنا ارتباط الموسيقى بالأمور الكونية ارتباطاً ثابتاً غير متغير . وليس تصنيف الأبراج بمتسق فى (ألف ليلة وليلة) ، وإنما أمر مسل فى نظر تودد الفخور بمعلوماتها .

ونما من هـذا التصور نظام خاص وأخذ كل صوت إيقاعى أو نغمى صورة خاصة به . وسيطر هذا النظام على الموسيقى العلاجية ولـكن لا بد أن نسبة العمليات المخفقة كانت مرتفعة فى الجداول الـكثيرة المتعارضة التى وصلت إلينا .

الرباعيات المجتمعة

أوتار العود	البم	المثلث	المثنى	الزير
العناصر	الماء	التراب	الهواء	النـار
الأمزجة	بارد رطب	بارد جاف	حار رطب	حار جاف
الـكواكب	القمر	زحل	—	الشمس
الأبراج	السرطان العقرب الحوت	الثور السنبلة الجدى	الجوزاء الميزان الدلو	الحمل الأسد القوس
الروائح	—	الورد	الريحان	—

الفصل الثالث

الموسيقيون فى ألف ليلة وليلة

عاشر المصلى تصلى وعاشر المغنى تغنى

الموسيقيون الذين ذكرتهم (ألف ليلة) محترفون اتخذوا الموسيقى مهنةلهم ، ونستطيع أن نصنفهم فى أربعة أقسام: المغنون ، والمطربون ، والمغنيات ، والقيان . وكانوا يحضرون فى البلاط فى ساعات خاصة تعرف باسم (النوبة) ، فيعزفون من وراء ستار فى حجرة خاصة ، كما يقول لين . وتذكر (ألف ليلة) أن إحدى هذه الستائر كانت من (الديباج وشراريها من الإبريسم وحلقاتها من الذهب) .

ومغنى (ألف ليلة) مغن ماهر وموسيقى بارع كان ينتظر منه أن يتحلى ببعض المواهب الأخرى ، كالمواهب المطلوبة فى النديم ، مثله فى ذلك مثل المغنى الأوربى فى العصور الوسطى . وقد نال معظم المغنين الذين قدمتهم لنا (ألف ليله) - إن لم يكن كلهم - حظوة كبيرة فى البلاط ، مما جلب لهم مرتباً ثابتاً ، وهبات متكررة تعتبر ثروة صغيرة فى ذاتها فى أغلب الأحيان .

وسمى المطرب (الآلاتى) بهذا الاسم فى اللغة العربية لأنه يعزف على (آلة الطرب) أو (آلة اللهو) فاستعملوا ذلك اللفظ لتمييز الموسيقيين الذين كانو مطربين (آلاتية) فى مستهل حياتهم وقد ظهر المطربون فى قصور الأشراف أيضاً ، ولكن اسم (المطرب) لم يكن وقفاً عليهم ، وإنما أطلق على من هو أقل درجة منهم من الموسيقيين المدنيين أو المتجولين الذين كانوا يعزفون خارج المنازل فى الأفراح بالطبل والزمر .

أما (المغنية) فكانت فى الغالب حرة أو عتيقة تلقت مبادئ فنها عند ما كانت قينة ، أو التقطت تلك المبادىء من مكان ما . وكانت المغنية تحيي الحفلات الخاصة والعامة فى الأعياد المدنية والدينية بالعزف على الطنبور .

وكذلك كانت (القينة) مغنية ، ولكنها ما زالت جارية . ويندر أن تطلق عليها (ألف ليلة) لفظ (قينة) وإنما تسميها فى غالب الأحيان (مغنية) أو (جارية) . وكانت تتلقى تدريبات خاصة فى الغناء ثم تشق طريقها إلى عائلات الأشراف والطبقات الغنية سواء عن طريق التجارة الخاصة أو عن طريق سوق الرقيق . وكان يحدد ثمنها مواهبها وجمالها الجسدى ، ولكننا يجب أن نذكر قول سعدى : (الصوت العذب أحسن من الوجه الجميل) .

وتدل (الأغانى) و (ألف ليلة) على أن بعض المغنيات كن

يأخذن هبات عظيمة . فإنهن وجدن الاحترام والتقدير السامبين ، خاصة اللائى لم يتلقين دروسهن فى سوق الرقيق ، وإنما نشأن فى بيوت مواليهن . وقد كانت صور هذه الفتيات تزين قصور مواليهن على الرغم من تحريم الإسلام لذلك .

وتاريخ بعض هؤلاء الموسيقيين المحترفين ذو أهمية عظيمة ، إذ يكشف لنا عن الدور الكبير الذى لعبوه فى حياة الشرق العربى العائلية والاجتماعية . ولهذا السبب أورد هنا بعض التفاصيل الواردة فى (ألف ليلة) . وقد تبين لى بعد جمع القصص أن كل الموسيقيين الرجال المذكورين فى (ألف ليلة) تاريخيون وليسوا بخرافيين .

وأول هؤلاء الموسيقيين يونس الكاتب (المتوفى ٧٦٥م تقريباً) بطل (حكايه يونس الكاتب والوليد بن سهل) التى يغنى فيها مع تلميذته أمام الأمير الوليد ويطلب يونس ٥٠٠٠ درهم فى مقابل التنازل عن جاريته ، فيعطيه إياها الأمير مع هبة مالية أخرى ، ولما صار الأمير خليفة عام ٧٤٣ غنى يونس فى بلاطه بدمشق .

وثانيهم أبو إسحاق إبراهيم الموصلى (المتوفى ٨٠٤) مغنى بلاط الهادى وهارون ، ويظهر إبراهيم فى (ألف ليلة) فى (حكاية إبراهيم الموصلى والشيطان) ، إذ يزوره الشيطان ويكنى (أبا مرة) ويغنى له غناء عجيباً ، كأن (الأبواب والحيطان وكل ما فى البيت تجيبه وتغنى معه من حسن صوته) . فيذهب إبراهيم إلى القصر فوراً ، ويردد

الموسيقى التى سمعها للخليفة هارون . أما كتاب « الأغانى » — الذى أشار أيضاً إلى القصة — فصرح باسم الزائر العجيب ، وسماه إبليس » . ونقرأ عن إبراهيم فى بعض المواضع الأخرى ، فهو مؤلف « محبي المدينة » ، وهو فى « حكاية نور الدين على وأنيس الجليس » ، وهو رسول الخليفة هارون فى « حكاية عبد الله بن فاضل وأخوته » تلك القصة التى تبين مدى التقدير الذى تمتع به هذا المغنى فى البلاط .

ثم نصل إلى أبى إسحاق إبراهيم بن المهدى (المتوفى عام ٨٥٩) الأخ الأصغر للخليفة هارون . وكان إبراهيم ذا مهارة ملحوظة فى ذلك الفن ، على الرغم من عدم احترام المسلمين للأشراف الذين يندمجون فى الموسيقى . ونقرأ عن مخاطراته فى « حكاية إبراهيم بن المهدى وأخت التاجر » حيث يبرهن بالعزف على العود على خطأ احدى القيان فى عزف « طريقة » خاصة . وتحتوى « حكاية إبراهيم إبن المهدى والحجاج » على قصة القبض عليه ثم إطلاق سراحه بسبب محاولته اغتصاب الخلافة . ولكن الحكاية تخطىء فتدعى أن سبب القبض على الأمير كيد إبراهيم الموصلى ، إذ توفى المغنى العظيم قبل ذلك بعشرين عاماً .

أما إسحاق بن إبراهيم الموصلى (المتوفى ٨٥٠) فكان أعظم الموسيقيين الذين ظهروا فى العصر الذهبى ، وتصفه « ألف ليلة » بأنه

« بارع هـذا الشأن (أى الموسيقى) » . وتصوره لنا « حكاية إسحاق الموصلى » التى تروى قصة هروبه مع خديجة قينة الحسن بن سهـل والزنبيل المشهور بعض التصوير . وينسب كـتابا «الأغانى» و «مطالع البدور » نفس القصة لأبيه ، ولـكن ابن بدرون ينسبها لإسحـاق . وكـذلك يمثل إسحاق وإحدى القيان دور البطولة فى مغامرة أخرى فى « حكاية إسحاق الموصلى والتاجر » . وأخيراً توجد « حكاية إسحاق الموصـــلى والجارية وإبليس » التى تعتبر قطعة موسيقية أخرى مع الشيطان .

ومن الموسيقيين المشهورين المذكورين عبيد الله بن سريج (المتـوفى عام ٧٢٦ تقريباً) ومعبـد بن وهب (المتـوفى عام ٧٤٣) اللذان اشتهرا بتأليف الأغانى . ويظهر فى « ألف ليلة » كذلك مغنيان آخران قليلا الأهمية ، ولـكنها تشير إليهما إشارة عرضية ، هذان المغنيان هما صدقة بن صدقة وزرزور الصغير . ورد اسم الأول فى « حكاية أبى الحسن الخرسانى » حيث يقال إن صدقة كان مع الخليفة المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان عند ما قتل المتوكل عام ٨٦١ . ولم يرد اسم هذا المغنى فى كتاب الأغانى أو ما شابهه من كتب ، ولعله من أحفاد أبى صدقة مسكين : أحد مغنى بلاط هارون ، وأخو أحمد بن صدقة الذى كان مغنياً أثيراً لدى المتوكل . وكـذلك لا يذكر كـتاب « الأغانى » زرزوراً الصغير ، ولـكن وجود زرزور الـكبير فى بلاط

الخليفة المعتصم (المتوفى ٨٤٣) يرجح وجود زرزور الصغير ، الذى لا تذكر « ألف ليلة » عنه إلا أنه غنى أغنية .

أما الموسيقيات فى « ألف ليلة » فلم يذكرهن التاريخ ، اللهم إلا واحدة ، ومع ذلك لا يوجد ما يدعونا لعدم للتعرض لهن ، وخاصة أنهن يقدمن صورة جميلة عن مواهب هؤلاء الفنانات المختلفة ، وما كان ينتظر منهن فى تلك الأيام ، بل يمكننا أيضاً من معرفة كيفية إطلاق لقب « عالمة » (الجمع : عوالم) على القينة فى مصر الحديثة . وإليك أبرز الموسيقيات فى « ألف ليلة » .

أول هؤلاء الموسيقيات « نُعم » التى باعها طفلة مع أمها كوفى يسمى الربيع ، وكان نشأها مع ابنه نعمة الله . وعنى بتثقيفها «وقرأت القرآن والعلوم ، وعرفت أنواع اللعب والآلات الملاهى » وكانت النتيجة زواجها من نعمة الله . ولكن جمالها النادر ومواهبها الفذة جعلت الحجاج ، حاكم العراق العربى الداهية يحتال فى الاستيلاء عليها لإهدائها إلى الخليفة عبد الملك (المتوفى عام ٧٠٥) . ولكن حسن حظ زوجها جلب لها خاتمة سعيدة .

وثانيتهن « البدر الكبير » جارية مثقفة أيضاً ، ولكنها نشأت فى قصر جعفر بن الخليفة موسى الهادى (المتوفى ٧٨٦) و « كانت فى غاية الجمال » لا يوجد فى عصرها أحد « أعرف (منها) بصناعة الغناء وضرب الأوتار » . ثم وقع محمد الأمين ـ الذى صار خليفة فيما بعد ـ

في غرامها ، فاختطفها رغم أنف جعفر ، ثم منحه الأمين زورقاً مملوءاً بالذهب والفضة ترضيه له فصفح عن قريبه الخاطىء .

والثالثة « قوت القلوب » التى اشتراها رجل يدعى ابن القرناص بخمسة آلاف دينار من سوق الرقيق ، ثم باعها للخليفة هارون فى مقابل ضعف ذلك المبلغ . وكانت تعرف جميع العلوم والفنون ، وتنظم الأشعار ، وتضرب على جميع آلات الطرب » .

أما « أنيس الجليس » فكلفت ملك البصرة عشرة آلاف دينار ولعلها كانت تستحق كل مليم من هذا المبلغ ، إذ يؤكدون لنا أنها « تعلمت الخط والنحو واللغة والتفسير وأصول الفقه والدين والطب والتقويم والضرب بالآلات المطربة » . والأفضل من ذلك كله أن لماها كان كالرحيق المختوم .

وآخر من نذكر « تودد » التى فاقت كل الموسيقات الأخر فى مواهبها لو صدقنا « ألف ليلة » . وكانت « تودد » قينة أبى الحسن البغدادى ، فأذهلت مواهبها العجيبة وثقافتها العالية الخليفة هارون إذ ادعت أنها متبحرة فى النحو والشعر والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين والقرآن العظيم والأحاديث الشريفة وعلم الرياسة والهندسة والفلسفة وعلم الحكمة والمنطق والبلاغة ، بارعة فى الغناء والرقص .

أما محبوبه ، وهى الشخصية التاريخية من بين مغنيات وقيان « ألف ليلة » فتنسب إلى البصرة . وتذكر « ألف ليلة » أن عبيد الله (ابن عبد الله) بن طاهر (المتوفى حوالى ٩١٢) ، أحد الموسيقيين المبرزين ، أهداها إلى الخليفة المتوكل (المتوفى ٨٦١) . ومن المرجح أن عبد الله ابن طاهر (المتوفى ٨٤٤) هو الذى أهداها . كما يذكر كتاب « الأغانى » وتذكر « ألف ليلة » أنها « كانت فائقة فى الحسن والجمال وكانت تضرب بالعود وتحسن الغناء وتنظم الشعر وتكتب خطاً جيداً » .

الفصل الرابع

الآلات الموسيقية في ألف ليلة وليلة

الناى فى كمى والريح فى فمى
«أى أنا مستعد لكل شىء»

مثل عربى

تسمى « ألف ليلة » الآلة الموسيقية عادة « آلة الطرب » أو « آلة الملاهى » . وهى تذكر عدة آلات ولكنها لا تورد فى الغالب إلا مجرد الأسماء . أما فى حالة العود فتضيف عرضاً بعض التفاصيل التى لها قيمتها .

ويمكن تصنيف الآلات فى (الليالى) كما يلى :

الآلات الوترية : العود ، والطنبور ، والجنك ، والقانون ، والسنطير .

الآلات الهوائية : الناى ، والشبابة ، والناى التترى ، والزمر أو المزمار ، والبوق ، والنفير ، وآلة الزمر .

الأغشية المتذبذبة : الدف ، والطار ، والدربكة ، والطبل ، والكوس .

المواد الرنانة : الكاسات (الكئوس) ، والجلاجل ، والأجراس ، والقلاقل ، والخلاخيل ، والناقوس ، والقضيب .

وكان العود (الجمع : عيدان) الآلة المفضلة دائما لدى العرب . وتذكر « الليالى » ثلاثة أنواع : العود العراقى ، والعود الجلقى ، وعوداً من صنع الهنود . ولكن هذه الأسماء ربما لا تشير إلى نماذج مختلفة من العيدان ، ويجوز أن هذه الأوصاف إضافات خيالية أتى بها الراوى أو الكاتب لتزيين قصته . وفى الحقيقه لم ترد هذه الأوصاف التى تشير إلى مواطن الآلات إلا فى طبعة بولاق ، أما طبعتا كلكتا وبيروت فلم توردها .

وربما كان العود العراقى موجوداً حقاً ، إذ كان العرب يعتبرون العراق موطن العود العربى ، بل يقول الشاعر الفارسى نظامى فى القرن السابع عشر فى كتابه «سكندر نامه» أثناء مدحه لصناع العالم : « يرسل العراق أعذب العيدان » .

ولكن العود الجلقى مشكوك فيه ، بل يشك العلماء فى أن جلق هى دمشق نفسها ، وليست هذه النسبة على أحسن الفروض إلا مجازاً شعرياً . ولا نستطيع أن نثق كبير ثقة بوجود العود الجلقى اللهم إلا إذا كانوا أطلقوا ذلك الاسم على البربط الذى كان يستعمله الغساسنة فى هذه المنطقة .

ومما يزيد فى حدة شكنا فى وجود عود من صنع الهنود ، عدم استعمال العود فى الهند منذ زمن طويل . ومن الطبيعى أنه ربما كان آلة صنعها العمال الهنود فى بغداد كما يذكر أحد المراجع ، ولكن يبدو أن العبارات الأخرى ، مثل عبارة « عود من صنع الهند » ، تشير إلى الهند ذاتها . ولا يستطيع المرء إلا أن يفترض أن هذه الأوصاف ترجع إلى حاجة الراوى الذى يريد أن يسلى جمهوراً مختلف الأوطان ، وكانت صيغ المقارنة (أفعل) والتفضل (الأفعل) جزءا من بضاعة هذا الراوى ، إذ كان يستطيع بتلك الوسيلة أن يطلق العنان لخيال سامعيه ، ثم يفرغ جيوبهم .

وقد تناولت تاريخ العود العربى فى كتاب آخر ، ولكن (الليالى) تمدنا فى بأخبار أخرى جديرة بالعناية . وبمرور الزمن تحسن درجة صوت العود ، مثله فى ذلك مثل معظم الآلات الوترية وعندما نقرأ فى (الليالى) عن عود (محكوك) أو عدد (مجرود) فإننا لا نخطىء إذا أيقنا بأنهم يعنون آلة حسنة النضج .

ونجد فى مناسبة أخرى عوداً مرصعاً بالجواهر واليواقيت وملاويه من الذهب . ولابد أن الآلة التى كان يستعملها أبو إسحاق إبراهيم الموصلى النديم من هذا النوع ، ما دامت كانت فيها علامات تميزها بسهولة من بعيد . والملاوى (المفرد : ملوى) هو الاسم العربى المعروف المرادف لكلمة (مفاتيح) ولكننا نجد عبارة

« شددت طرفيه » مستعملة فى نسخة برتون أيضاً ، ويبدو أن الكلمة الأخيرة محرفة عن كلمة « ملاويه » . ويسمونها فى بعض الأحيان « آذاناً » ، ولكنه اسم نادر الوقوع . كذلك نجد عوداً منقوشاً عليه أبيات من شعر ، وهى عادة نقرأ عنها فى « كتاب الأغانى » أيضاً .

ويستحق أحد الأخبار عناية خاصة لاستحالته التامة ، وإن تضمن بعض الآراء الثمينة التى تمسك بها العرب راضين مسرورين وهذا الرأى فى حكاية على نور الدين ومريم الجارية ، حيث تفتح الجارية كيس العود وتنثر منه اثنتين وثلاثين قطعة من الخشب ، عند ما تركب تصبح عوداً صالحاً للاستعمال . ونقرأ خبراً شبيها بذلك ، ولكنه أكثر بساطة فى أحد المواضع الأخرى ، حيث يعزف على خشبة لها أوتار فوقها ، وهذا عمل ممكن ، على حين لا يمكننا أن نصدق خبر الاثنتين والثلاثين قطعة خشبية المذكور فى الليالى ، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نفسره :

كان العرب يؤمنون إيماناً شديداً بنظرية الأعداد ، وللعدد ٣٢ معنى خاص فى نظريتهم عن « الرباعيات المجتمعة » . وتذكر الأبيات نفسها التى تلى خبر الاثنتين والثلاثين قطعة خشبية « الرباعيات المجتمعة » صراحة . ونرى فى حلقة النسب الرياضية المتصلة ـ ٢ : ٤ : ٨ : ١٦ : ٣٢ : ٦٤ ـ المقصد الخاص لهذه الأعداد فى هذا النظام ، وكان صناع العود أنفسهم يؤمنون إيمانا قويا بما يسمونه النسب الرائعة كل الروعة .

فإذا كان عمق العود ٤ ، وجب أن يكون عرضه ٨ وطوله ١٦ . بل تأثر صناع أوتار العود كذلك بسحر الأعداد عندما رتبوا الأوتار الأربعة من أسفل إلى أعلى ، أى من ٦٤ و ٣٢ و ١٦ طاقة لكل منها على حدته . ولذلك نستطيع أن نلمح سبب تركيب العود فى الليالى من اثنتين وثلاثين قطعة من الخشب ، وإن كان لا ينتظر منا أن نصدق أنه يمكن فصل هذه القطع وتركيبها بالتعشيق ذكراً مع أننى لا نتاج آلة « مسلحة » كما يسمع المرء فى بعض الأحيان من العوادين العرب . ومع ذلك تصور القصة الراوى العارف بقية العدد ٣٢ السرية ، يجعل عدد قطع العود ٣٢ كى يثير انبهار سامعيه بالشعوذة اللفظية .

ويستحق الجراب الذى كان يحفظ فيه هذا العود العناية أيضاً لأننا لم نقرأ فى المصادر العربية عن حفظ الآلات داخل أكياس إلا فى النادر ، وإن كنت أذكر أن طويساً ، أقدم موسيقى العصر الإسلامى ، كان يحفظ دفه فى جراب . وكان الكيس المشار إليه فى القصة السابقة أخضر من حرير أطلس بشكلين من الذهب ولكننا نقرأ أيضاً عن نماذج أخرى . وكان أحدها من الأطلس الأحمر له شرابة من الحرير المزعفر ، على حين كان الثالث أطلس بشرايط خضر وبشمستين ذهب .

وكثيرا ما تتكلم « الليالى » عن أوتار العود ، ولكنها لم تذكر عددها الفعلى فى أى موضع . وهى تشير ذات مرة إلى « الوتر الفارسى»

الذى أظن أنه الزير أو الوتر الأعلى ، إذ معنى الكلمة الفارسية « عالى ، حاد الصوت » . ولكن أظن أن عددها أربعة لأن ذلك يتفق مع فكرة « الرباعيات المجتمعة » فى حكاية على نور الدين ومريم الجارية .

وقد بينت مراراً وتكراراً أن أوتار العود كانت أربعة فى الأيام الأولى من الإسلام ، أعنى من القرن الثامن إلى العاشر الميلاديين . وكانت القاعدة بعد ذلك أن يتألف من خمسة أوتار وستة ، ولم يدخل هذا الوتر الأخير فى العود قبل القرن الخامس عشر . ولما كان الأمر كذلك ، فإن زمن الحكاية فى «الليالى» ينبغى أن يحدد عدد الأوتار . ولكن فنانى لين المصورين لم يلقوا بالا إلى هذا الأمر . وأحسن شكل للعود عند المتأخرين فى ذيل حكاية نورالدين وأنيس الجليس ، حيث توصف آلة من ستة أوتار أو سبعة . وتذكر نفس الحكاية فى موضع آخر ، عوداً بثمانية أوتار . وتصف « حكاية ابن منصور والسيدة بدور » عوداً بخمسة أوتار ، على حين يوجد فى « حكاية الشيال والبغداديات الثلاث » عود بستة أوتار . ولما كان جو هذه الحكايات جميعها يصور الفترة ما بين القرن الثامن إلى القرن العاشر فإن العود ينبغى أن يظهر وبه أربعة أوتار أو خمسة على الأكثر . ومن الطبيعى أن تركيب العيدان التى رسمها فنانو لين يبين أنها جميعاً مبنية على التصميم الذى ذكره لين فى كتابه « المصريون المحدثون » .

والسؤال الآخر الجدير بالاعتبار هو طريقة مسك العود . يقول لين وبرتون كلاهما أن العود كان يوضع على الحجر ، لأن « الليالى » تحدد أنه كان يوضع على الحجر أو الحضن ، وهو الموضع المتفق عليه كما سأبين ذلك . وكان يمسك أفقياً أو صدره أعلى من مؤخرته ، ولم يتفقوا على الوضع الأخير إلا حين يكون صدره فى الحضن . وكانت الطريقة الأخيرة تمكن العازف من رؤية أصابع اليد اليسرى فى أثناء العزف .

أما فنانو لين فصوروا العود ، وصدره فى حجر العازفة ، وعنقه مائل إلى كتفها ، أى فى الوضع نفسه الذى نراه عليه ، فى كتابه « المصريون المحدثون » . ولدينا دليل معتمد من الصور القديمة يبرهن على أن هذه الطريقة فى مسك العود لم تستعمل إلا فى مصر وأسبانيا على حين ساروا فى العراق واليمن وسورية على الطريقة الأولى ، وهى طريقه مسك العود فى « حكايات الليالى » التى ذكرناها . ولا ننكر أنهم قالوا إن العازفة « انحنت عليه انحناءة الوالدة على ولدها » . ذلك الوضع الذى يوافق ما رسمه فنانو لين ، ويخالف الطريقة العراقية تمام المخالفة .

وكان الطنبور نوعا من العيدان الطويلة العنق الصغيرة الصدر . ولم يجز استحساناً عاماً من العرب ، ولكنه لقى حبا أكثر فى فارس والرى وطبرستان وبلاد الديلم . ولعل ذلك سبب عدم ذكره

فى « الليالى » إلا مرة واحدة ، وكان عندئذ متصلا بأحد الفرس . وهو أحد الأشياء الغريبة التى ادعى على المسامر أنها فى جرابه احتاوى كما روت حكاية على العجمى .

ولم يصور لين الطنبور العادى . وأما ما يعرضه فى منظر أفراح الزواج فى « حكاية معروف » فإنما هو آلة كبيرة ، تقارب الطنبور بزرك الحديث . ولمعرفة الطنبور العادى فى هذه الفترة انظر كتابى « مصادر الموسيقى العربية » .

أما الجنك (الجمع : جنوك) أو الصنج (الجمع : صنوج) فنوع من العيدان التى نطلق عليها بالإنجليزية « هارب » وله صدر عال ، وتسميه « الليالى » مرتين « الجنك العجمى » ، ولعل ذلك نسبة إلى موطنه الأصلى . وليست كلمة «جنك» إلا ترجمة عربية للكلمة الفارسية «جنك» . ومن ناحية أخرى ، ربما ظهر هذا الاسم لحاجتهم إلى تمييزه عن الجنك المصرى الذى يختلف عنه فى وجود وجه خشبى فى ناحية الأوتار لترجيع الصوت . واستعملت مصر كلا النوعين ، وعرفت كلا الاسمين ، فى القرن الخامس عشر ، وهذه النسبة المذكورة لم توجد قبل ذلك الوقت .

ويرد فى « حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده » ـ ذلك الملك الذى يقال إنه حكم مدينة السلام (بغداد) قبل الخليفة عبد الملك ابن مروان ـ الجنك العجمى مع العود الجلق والناى التترى والقانون

المصرى ، تلك المجموعة التى تجعل زمن الحكاية فيما بعد القرن الثالث عشر دون شك . ويذكر أيضا فى «حكاية الشيال والبغداديات الثلاث» مع العود والدف . وتقع هذه الحكاية أيام الخليفة هارون الرشيد (المتوفى عام ٨٠٩ م) وتحديد دخول الجنك بتلك الفترة خطأ تاريخى . بل نشك فى ظهوره فى «حكاية أبى الحسن الخراسانى» التى تقع حوادثها فى عصر الخليفة المعتضد (المتوفى عام ٩٠٢ م) ، وإن كان أبو الحسن قد يولع بهذه الآلة ولعاً خاصاً ، بسبب خراسانيته . ويظهر الجنك مرة أخرى مع السنطير فى «حكاية جانشاه» ذات اللون الفارسى الخفيف ، التى ترجع يقيناً إلى وقت متأخر .

ويعطينا لين تصميما جيداً للآلة فى إحدى صوره فى ثانية الحكايتين المذكورتين . ويدخل أيضاً فقرتين مأخوذتين من مخطوطات (فارسية ؟) ترجع إلى منتصف القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر ، أتى بهما السير جور أسلى ، وتقول ثانية هاتين الفقرتين إن أوتار الجنك تتراوح ما بين العشرين والسبعة والعشرين ، ذلك الخبر الذى لا يتفق مع واضعى نظريات الموسيقى العربية أو الفارسية .

أما القانون (الجمع : قوانين) فيرجع تاريخه عند العرب إلى القرن العاشر ، ومن المحقق أنه لم يكن بذلك الاسم فى أول أمره . ويظهر القانون عدة مرات فى «الليالى» ويخبروننا فى «حكاية على

بن أبي بكار وشمس النهار ، التي تصور القرن التاسع إن أمير المؤمنين أصابه من الحزن على شمس النهار ما جعله يأمر « بتكسير كل ما كان في المجلس من الأواني والعيدان وآلات الملاهي والطرب » . ومن المؤكد أن الكلمة في نسخة بولاق هي «قوانين» .وقد تبع لين وبرتون الطبعة الأولى من بولاق . ولكن الكلمة في نسخه كلكتا « عيدان » وهي أكثر احتمالا . إذ لا يذكر خلال القصة كلها سوى العود وحده ، ولا يبدو أن هناك سبباً لإدخال « القانون » بهذه الطريقة في اللحظة الأخيرة . والتفسير المقبول لاستعمال كلمة «القوانين» في نسخة بولاق أنها تحريفة من الكاتب الذي تأثر نظره بشكل الكلمة السابقة في العبارة : « الأواني والعيدان » . ومن المؤكد أنه لا يوجد دليل على استعمال آلة موسيقية تسمى « القانون » في القرن التاسع .

وأما ظهوره في « حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده » ، ذلك الملك الذي يقال إنه عاش في فترة سابقه على زمن القصه السابقة فخطأ تاريخي دون شك . ويسمى في هذه القصه عند أول ظهوره «القانون المصري » ، ولكننا حين نراه مصحوباً بالعود الجلق والجنك العجمي والناي التتري أظن أننا نستطيع أن نلمح سبب إطلاق صفة الموطن على « القانون المصري » .

وقد أتى لين بملاحظة عن القانون ، ورسمها الفنانون ، ويستند الأمران كلاهما إلى الآلة المصريه التي وصفها لين نفسه وأبرزها إبرازاً

كاملا فى كتابه « المصريون المحدثون » ، الذى قلما يساعدنا على تمييز الآلة التى كانت موجودة فى عصر « الليالى » . وننكر عليه أيضاً أن طريقة العزف على القانون ، كما صورها فنانوه ، لا توافق التاريخ والآثار المصورة . فطريقة إمساك القانون فى وضع أفقى عند العزف بحيث تكون أوتاره أعلى شىء منه ، كما رسمها فنانو لين ، طريقة حديثة تماما . ونحن نعلم يقيناً أن العرب منذ القرن الثانى عشر إلى الخامس عشر كانوا يمسكون القانون رأسيا ، وظهره مسند إلى صدر العازف ، ويضربون عليه بيد واحدة . وهذه هى الطريقة التى أخذتها أوربا عن العرب حين استعارت منهم القانون .

أما السنطير (الجمع : سناطير) فكان عادة ما نسميه دلكيمر وفى الأحيان يكون ضرباً مما نسميه بسالترى . وبينا كانت هذه الآلة تسمى فى مصر فى القرن الخامس عشر (القانون) ، كانت تسمى فى سورية (السنطير) . وفى الحقيقة لم يكن السنطير إلا نوعاً من القانون يعزف عليه أفقياً بقضبان ضاربة بدلا من العزف عليه رأسياً بالآلة الصغيرة المسماة (الإصبع) . وكان الاسمان يطلقان على آلة واحدة فى القرن الخامس عشر . ولكن ذكر الآلتين فى مصر عام ١٥٢٠ ، حين ذكر ابن إياس القانون والسنطير معاً ، يدل على أنهما كانتا متميزتين الواحدة عن الأخرى . وقد تناولت تاريخ هذه الآلة فى موضع آخر .

ولا يظهر السنطير إلا مرة واحدة فى « الليالى » ، حيث يستعمل مع الجنك والآلات الأخرى ، لتسلية الأمير الذى أدنفه الحب فى « حكاية جانشاه » .

والناى (الجمع : نايات) نوع مما نسميه فلوت وقد استعمل ذلك الاسم ، وهو فارسى ، حينما طرد الاسم العربى القديم «القصابة» . ولا يظهر فى « الليالى » إلا مرتين ، مرة بمصاحبة العود فى « حكاية حب أبى عيسى وقرة العين » ، والثانية فى جراب الحاوى الممتع فى (حكاية على العجمى) حيث يرافقه الطنبور .

والشبابة (الجمع : شابات) هى ما يقابل عندنا فيف أو الناى الصغير . وتبرز فى (حكاية خليفة الصياد البغدادى) حيث عزفت القينة المسلية قوت القلوب على الدف والشبابة والعود عزفاً ناجحاً للسيدة زبيدة ، ومنحت راوى القصة الفرصة ليشبه فتحات الشبابة بالعيـــون .

أما النـاى التترى فلم يوجد فى الموسيقى العربية ، اللهم إلا فى (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولادة) . ولا نعرف حقيقة هذا العود ، ولعله ناى ذو منقار يشبه الآلة المسماة (توتك) عند التتار ولكننا ما دمنا نراه بين العود الجلقى ، والجنك العجمى ، والقانون المصرى ، فقد نرى فى نسبته إلى ذلك الإقليم مجرد مجاز أدبى .

أما الزمر (الجمع : زمور) أو المزمار (الجمع : مزامير) فيشبه ما يسمى عندنا ريد بيب بمعناه الخاص . وكان يستعمل أحياناً مع العود فى الموسيقى داخل المنازل ، ولكنه فى أكثر الأحيان كان يستعمل مع الدف أو الطبل خارج المنازل . ويبرز فى مناظر الأفراح العامة كما فى (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) ، حيث يحيي أهل المدينة «كان ما كان» ، وفى (حكاية جانشاه) حيث تسير جيوش الملك طيغموس للحرب .

أما البوق (الجمع : بوقات) فهو اسم جنس تندرج تحته كل آلة من عائلة النفير أو الناقور ، ولكنه يشير خاصة إلى مجموعة من الأنابيب المخروطية الشكل . ومكانه فى مناظر المواكب والحروب المصورة فى (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) و (حكاية جانشاه) ، والحوادث الاستطرادية الأخرى ، مثله فى ذلك مثل الزمر .

أما النفير (الجمع : أنفار) فهو البوق الاسطوانى الشكل . ولم يعرف بهذا الاسم حتى القرن الحادى عشر . ولا تشير إليه (الليالى) إلا مرة واحدة ، يعزف فيها نفير واحد مع بوقات وكاسات وزمور وطبول على رأس عساكر الملك طيغموس عندما يخرج لمحاربة أعداء الهند .

وتوجد آلة هوائية أخرى تستحق عنايتنا وإن بدت كأنها ابتكار آلى للنموذج الآلى الموصوف فى كتابى « أرغن القدماء » باسم (آلة الزمر) ولم تذكر (الليالى) اسم الآلة . ولكن وصفها فى (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) يجعلنا نوقن من حقيقتها يقولون لنا فى القصة إن الأمير شركان دخل فى إيوان كبير فرأى (صور مجسمة يدخل فيها الهواء فتتحرك فى جوفها آلات) فظن الأمير أنها تتكلم . ولم يذكر الكتاب العرب (وسائط كلامية) وإنما من المؤكد أنهم عرفوا (الوسائط المزمارية) التى عرفوا خصائصها عن طريق الترجمات الإغريقية من أرشميدس ، وأبولونيوس ، وهيرون .

والدف (الجمع : دفوف) بالمعنى الدقيق هو ما يسمى عند الأوربيين تمبورين ، وهو مستطيل وله غشاء على جانبى الإطار كليهما . ولكن هذا اللفظ كان اسم جنس يطلق على جميع أنواع الدفوف . وكان الدف بالضرورة آلة شعبية . ويظهر فى (الليالى) باستمرار فى أيدى القيان والمغنيات ، وإن كنا لا نتحقق دواماً أنهم يعنون الآلة المستطيلة اللهم إلا فى موضع واحد حين يذكرون معه الطار أو الدف المستدير .

ويذكر الدف الموصلى فى (الليالى) فى موضع واحد ، ولكن هذا الاسم الخاص لا يذكر ثانية . وهذه النسبة فى طبعة بولاق ،

ولكنها ساقطة من طبعتى كلكتا وبيروت ، وإذن ربما كانت من تزيين أحد الكتاب أو الرواة لينسجم مع العود العراقى ، والجنك العجمى ، المذكورين معه .

أما الطار (الجمع : طيران) فهو الدف المستدير ذو الغشاء الواحد والصفائح المعدنية فى إطاره . ويظهر فى أيدى المغنيات والقيان فى (الليالى) ، أولئك المغنيات اللائى يستخدمنه لجمع الهبات كما ذكرت قبل . فيوضع على الأرض وغشاؤه إلى أسفل لتيسير إلقاء النقود فيه . وكان الطار أهم آلة للإيقاع عند الموسيقى المحترف كما تبين إحدى المقطوعات الساحرة فى الليالى .

ورسم فناو لين عدة صور للدف المعروف باسم الطار ، على الرغم من أن القصص نفسها لم تذكر إلا الدف أو الدف الموصلى . وأحسن تصميم له ما جاء فى ذيل (حكاية الأحدب) وقد اتخذ هذا التصميم من الآلة الموجودة فى كتاب لين (المصريون المحدثون) نموذجاً له .

وكانت كلمة (الطبل) (الجمع : طبول) تطلق فى الغالب على النوع الاسطوانى العادى ، ولكنها كانت تطلق أيضا على جميع الأنواع والنماذج . ولذلك يصعب أن نقرر فى (الليالى) التى تكثر من ذكرها إلى أى نوع تشير الكلمة ، وإن كان منظر لقصة والفعل المستعمل مع الكلمة قد يساعدانا أحيانا على تخمين إذا ما كانوا يعنون

الطبل العادى أو الكوسات . فإذا كان المنظر فرحا خاصا أو موسما عاما فالأرجح أنهم يعنون الطبل العادى ، على حين تظهر الكوسات أكثر ملاءمة فى مناظر المواكب وحركات الجيوش . وقد رسم أحد فنانى لين الطبل الاسطوانى العادى فى موضعه فى (حكاية معروف) .

وكان الكوس (الجمع : كوسات) أكبر نوع من الطبول استخدمه العرب إلى أن أدخل المغول الكرجة . وتظهر فى (الليالى) مع الآلات الحربية الأخرى فى (النوبة) أو الفرقة العسكرية ، وإن كان لفظ (كوسات) فى طبعة بيروت قد تصحف إلى (كاسات) فى طبعة كلكتا وبولاق .

وكان (الطبل باز) طبلة صغيرة جدا من المعدن تقرع بواسطة شريط من الجلد أو القماش . ولم يرد اسمها فى (الليالى) ، ولكن لا يخامرنا شك ، كما خمن برتون الألمعى ، فى أن الطبل المذكور فى (حكاية حسن البصرى) كان بازا ، إذا كان لنا الحق فى استعمال الاسم المختصر الحديث ، إذ يذكرون فى هذه القصة (طبلا نحاسيا وزخمة من حرير منقوشا بالذهب وعليها طلاسم) . وترجم لين كلمة (زخمة) بكلمة بلكترم مما أزعج برتون لأنها تقود إلى الخطأ . وهذا صحيح إذا لم نفكر فى غير الاستعمال الحديث للكلمة . إذ يطلقونها على الآلة التى يحركون بها أوتار العود وما شابهه من

آلات . ولكن الكلمة بمعناها الإغريقي واللاتيني القديم كانت تطلق على آلة للطرب ، مثل كلمة (زخمة) في العربية بالضبط ، إذ تطلق الأخيرة على ريشة العود ، وقوس القيثارة ، وأحد القضبان التي تضرب على السنطير ، وأحد العصى أو آلات القرع على الطبل . وعلى كل حال ، كان لدى لين أسباب وجيهة لاستعمال تلك الكلمة وإن تجنبها كاتب هذه الأيام .

وليست هذه الطبلة السحرية ، وزخمتها الطلسمية ، إلا مثال آخر للصلة الوثيقة بين السحر والموسيقى ، تلك الصلة التي كان يتمسك بها الساميون تمسكا شديد . ولا زال الباز الآله المفضلة حتى اليوم عند المسحر (المسحور)(١) وهو يجمع الصدقات .

أما الدربكة (الجمع : دربكات) فطبلة على شكل الكاس ولها غشاء واحد . ولم تذكرها (الليالي) إلا مرة واحدة وقد كتبها الناسخ في هذه المرة (دربلة) بدلا من (دربكة) . وكانت الدربكة الآلة المفضلة لدى العرب فترة طويلة ، وإن كان الموسيقى المحترف يستخدمها أحيانا إلى جانب الآلات الأخرى للمحافظة على الوزن . وفي (حكاية الخياط) يغنى الحمامى على نغماتها ، ولكن لما كانت كلمة (الدربكة) حديثة لا يمكن أن يكون تاريخ تأليف هذه

(١) يظهر أن الكاتب اختلطت عليه كلمة المسحر (بمعنى المسحراتى) والسحر ، فربط بينهما ، وإن كانت الاولى مأخوذة من السحور والسحر .

القصبة قديما ، إلا إذا كانت الكلمة محرفة عن الكلمة الفارسية « دنبلة » .

ولا يمكن إدخال الآلات الباقية ، التى تعد من المواد الرنانة ، بين الآلات الموسيقية التى تدخل فى دائرة هذا البحث ، اللهم إلا الكاسات ومع أن الكاسات من الآلات الرنانة ، فإننا لن نخرج عن الموضوع بالكلام عنها هنا لما كان معظم هذه الآلات مما يستعمله العازفون الأوربيون المحدثون .

فالكاسات (المفرد : كاس وكاسة) أو الكئوس (المفرد : كأس) هى النوع الكروى الكبير من الآلة التى نسميها كمبل وهى غير الصنوج (المفرد : صنج) والكاسات التى على شكل الصفائح . وتظهر الكاسات فى معظم المناظر العسكرية فى (الليالى) كما لاحظت من قبل .

وأما الجلاجل (المفرد : جلجل) والأجراس (المفرد : جرس) فهى النواقيس ، والجلجل فى العادة هو الكروى الصغير ، أما الأجراس فكبيرة مخروطية أو مربعة بداخلها ضارب متذبذب . وقد استعمل النوعان فى تزيين الجمال والخيل ، كما كانت الأجراس تعلق بالمجرمين فى مصر فى عصر المماليك ويذكرنا ذلك بعلى الماكر (الذى يسرق الكحل من العينين ، فإنه عندما صار رجلا صالحا ، تذكر الليالى أنه علق بثوبه أجراسا وإن كان ليس من الواضح أنه قام بهذا العمل

ليدلل على أمانته . ومن الطبيعى أن ينشأ من هــــذا المثل العربى المعروف عن تعليق الأجراس ، بل ذهب على الماكر إلى أبعـد من ذلك ، فصف الأجراس على الجراب الذى يحوى ربحه الحلال .

ويظهر أن القلاقل (المفرد : قلقل) كانت ما نسميه JINGLES وكانت تعلق مع الجـلاجل والأجـراس على البغال والجمال لتثـير الخوف والرعب فى الأعداء .

والخلاخيـل (المفرد : خلخال) والأحجال (المفرد : حجل) هى الحلقات المعدنية التى يلبسها النساء ، وينتقد صوتها غالبا . وتوجد فى (الليالى) إشارة إلى المرح الموسيقى المبهج لإحدى الجوارى ، ذلك المرح الذى احتد حتى أسكت صوت خلخالها . وهناك أيضا نصيحة بألا يزور الشاب البالغ الحريم حيث ربات الحجال .

والناقوس (الجمع : نواقيس) هو الصفيحة أو اللوح المعـدنى الصالح للدق الذى يستخدمه المسيحيون للدعوة إلى الصلاة فى البـلاد التى تتكلم العربيـة . ويرد فى (الليـالى) فى حكاية (على نور والدين والجارية مريم) حيث يضرب على سـطح كنيسة السـيدة مريم ، أم المسيح ، لنداء المسيحيين لإقامة شعائرهم .

وأخيراً يأتى القضيب (الجمع : قضبان) وهـو قضيب يضرب على أية مادة رنانة ، ويعطى فى الغالب الإيقاع فى الموسيقى القديمة

بلاد العرب . وهو من أقدم آلات الدق العربيـة . وترد الـكلمة فى (الليالى) ولـكنها ليست بهذا المعنى الموسيقى . فتدق فى (حكاية الخليفة المزور) مدورة بقضيب لاستدعاء الخادم . ويقول لين إن المـدورة هى (الوسادة الصـغيرة) ولـكن برتون يجيب على ذلك : (إن الإنسان لا يدق على وسادة للاشارة) ، ثم يرجـع إلى معنى الـكلمة الأصلى ، وهو كما يقول : (شيء مستدير ، مثـل سطح من الخشب أو المعدن المستدير ، أو الناقوس) . ولـكن يبدو أن الناقوس المعـدنى ، كما نعرفه ، لم يكن مستعملا عنـد العرب إلا فى الناقوس المسيحى . ومن الحق أننا نقرأ فى تاريخ جيوفرى دى فنزوف المحارب الصليبى عن أجراس العرب ، ولـكننا حين نرجع إلى الأصل اللاتينى نجده يستعمل كلمة (كاسات) . ومع ذلك يظهر أن ضرب الوسادة بالقضيب ، كما قال لين ، محتمل ، إذ من المؤكد أن مثل هذا العمل كان يحدث عند العرب ، نقرأ عنه فى كتاب (كف الرعاع) لابن حجر الهيثمى (المتوفى عام ١٥٦٥) فى الفصل المسمى (فى الضرب بالقضيب على الوسائد) .

وختاماً ينبغى أن أذكر الـكمنجة (الجمع : كمنجات) التى يرسمها أحد فنانى لين تزيينا للترجمة الأخيرة لحكاية المزين عن أخيه الخامس . ومع ذلك لم تذكر الـكمنجة فى أى موضع من (الليالى) وكذلك لم تعرف قريبتها « الرباب » . ويبـدو أن معاون المستعرب العظيم

لين تأثر بكتابه (المصريون المحدثون) الذى تظهر فيه هـذه الآلة ، ولـكن بمـا أن العرب عرفوا الـكمنجة منـذ القرن التاسع ، فإننـا نستطيع أن نفترض محقين أن مستمعى الموسيقى فى (الليــالى) لا بد أنهم استمعوا إلى (نغماتها المؤثرة) كما يحب أن يقول الفارابى وخاصة فى تلك القصص المؤلفة فى مصر وسورية ، وإن لم تذكر ذلك (الليالى) .

الفصل الخامس

صـــــناعة الموسيقى في ألف ليلة وليلة

« فى الزوايا خبايا »

مثل عربى

أخيراً يجب علينا أن نتناول الموسيقى لذاتها بعد أن ناقشنا كل أحوالها الأخرى فى (الليالى) . ونرى فى هـذا البحث ناحيتين ، إذا اتبعنا الطريقة العربية المرضية ، أعنى الناحيتين النظرية والعملية ، اللتين تعطيانا علم الموسيقى وفنها ، اللذين لم يفهمهما كبار الثقات الذين كتبوا عن « الليالى » إلى درجة كبيرة .

فقـد انهمك لين ، الذى يوضح معظم مسائله ، فى ذلك الرأى السخيف ، الذى يردده كثيرون ، ذلك الرأى القائل بأن السلم العربى تألف من (تقسيم النغمات إلى أثلاث) ، وقد دون هـذا الرأى فى كتابه «المصريون المحدثون» . ولا نستطيع أن نلقى كثيراً من اللوم

على أكتاف المستشرق العظيم بسبب هـــذا الخطأ ، إذ ارتضاه المتخصصون أمثال فلوتو وفيتس وغيرهما ممن لن أذكر . أما ما كان فى ذهن هؤلاء الكتاب جميعا فهو نظرية « المدرسة المنهجية » التى لم يستطيعوا فهمها .

فقد وجدت ثلاث مدارس فكرية متمايزة فى علم الموسيقى خلال الفترة التى تناولتها (الليالى) وكان السلم فى جميع الأحوال فيثاغورى الأساس . والمدارس الثلاث هى : (١) المدرسة العربيـة القديمة (من القرن السابع إلى القرن العاشر) ، (٢) المدرسيون (شراح الفلسفة الإغريقية) (من القرن التاسع إلى الثالث عشر) ، (٣) المدرسة المنهجية (من القرن الثالث عشر إلى السابع عشر) وأخطأ لين والآخرون فى فهم سلم المدرسة الأخيرة واعتبروه « تقسيما للنغمات إلى أثلاث » على حين كان « الطنين » مقسما بالفعل إلى ثلاث فترات متتالية من ٢٤٣ : ٢٥٦ ، و ٢٤٣ : ٢٤٥ ، و ٥٤٢٨٨ : ٥٣١٤٤١ . ومع ذلك لا تذكر « الليالى » هـذه المدارس ، ولا تذكر « أصعب الدروس الرياضية » على صفحاتها الفسيحة ، إذا أغضينا النظر عن ادعاء « تودد » بأنها تعرف كل ما يتصل بفن الموسيقى . ولذلك ليس من الغريب أن يسأل العلماء والفقهاء القينة الفخور عن جميع العلوم تقريبا لمعرفة علمها الذى افتخرت به ، على حين لم تبذل أية محاولة لاختبارها فى فن الموسيقى . فنحن إذن لسنا فى حاجة إلى تكليف أنفسنا مشقة

البحث فى هذا الموضوع المعقد ، إذ لم تناقشه «الليالى» كما قد رأينا ، فيما عدا ملاحظات لين .

ولكن النظرية العملية أهم من النظرية العلمية ، لأن مصطلحات هذا الوجه من الموسيقى تظهر فى « الليالى » فى كثير من صفحات حكاياتها ، بل تفوق الصفحات التى تذكر فيها المصطلحات الصفحات الخالية كثرة ، مما يبعث الاضطراب إلى القارئ العربى ، وإن كانت الترجمات الأوربية لا تحيرنا فى أى مصطلح ، لأن المترجمين أولوا معظمها تأويلا مرضيا إن لم يكن حسنا . ولهذا السبب ليس من المبالغة أن نقول إن المشكلة تستحق من التفكير أكثر مما منحت ، ذلك الأمر الذى دل عليه استحسان برتون المفرط لملاحظة واحدة أثارها باين عن الموضوع ، على حين لم يمنح لين هذه المشكلة ، التى كان ينبغى أن تدفعه شهرته كلغوى إلى تناولها ، لم يمنحها لين سطراً واحداً له قيمته .

ومع ذلك ينبغى أن نسلم بأن المصطلحات الموسيقية للناحية العملية ، كما تظهر فى « الليالى » ، صعبة على الادراك . ويرجع كثير من الحيرة إلى الاستعمال المبهم للألفاظ ، ولكن المرء يستطيع عادة أن يرجع الصعوبات التى يصادفها إلى الأسباب التالية :

(١) ليست العبارات الاصطلاحية متحدة المعنى على الدوام بسبب اختلاف عصور تأليف الحكايات ومواطنها .

(٢) لعل المترجم لم يستطع أن يجد الكلمة العربية اللائقة فى تلك الحكايات المترجمة عن اللغات الأخرى .

(٣) يجب أيضا أن نعد جهل الكاتب أو الراوى من أسباب هذه المصطلحات المضطربة .

ولما كان واضعو النظريات الموسيقية العربية تناولوا الموسيقى منذ قديم الزمن على أنها مؤلفة من قسمين أساسيين : اللحن ، والايقاع . يظهر من المستحسن أن نتبع طريقتهم تلك . وكلمة « لحن » هى الكلمه العربية المقابلة لكلمة « ملودى » عادة ، وتستعملها « الليالى » بهذا المعنى ، وإن كانت منحت كلمتى الغناء والمغنى هذا المعنى فى موضوعين . وقسمنا الثانى هو الايقاع ، وإن لم تستعمله « الليالى » . وكذلك يمكن أن تشير كلمتا « ضربات » و « حركات » إلى الايقاع .

والموسيقى فى « الليالى » إما غنائية أو آلية ، كما هو الحال فى الكتب الأخرى . وتستعمل « الليالى » كلمة « صوت » بمعنى « قطعة غنائية » غنائية أو آلية ، وبهذا المعنى يستعملها كتاب الأغانى أيضا . وتطلق كلمة « الغناء » فى اللغة العربية عادة على « عملية الغناء » « والأغنية » . فهى إذن عامة ، على حين تنطبق الكلمات الخاصة مثل (أنشودة) و (ترتيل) على (الأغنية الايقاعية) و (الأغنية غير الايقاعية) خاصة . ونقرأ أن المغنى (غنى) أو (أنشد) .

ويقال عن « الآلاتى » عادة إنه (ضرب) أو (طرب) أو (عمل) أو (قلب) آلة هى (العود) فى (الليالى) عادة .

ولكن يجب أن يعترف المرء بأن استعمال كلمتى (أنشد) و (غنى) مضطرب فى الغالب ، وإن افترضت أن الأخيرة عامة والأولى خاصة . ويظهر أنهم كانوا يعنون فى بعض الأحيان نوعين متمايزين من الموسيقى الغنائية . ولنأخذ مثلا فقرة من حكاية على بن بكار وشمس النهار : (أمر جارية من الجوارى أن تغنى فأخذت العود وأصلحته وجسته وضربت به ثم أنشدت تقول شعراً) . فيبدو فى هذه الفقرة أن الإنشاد هو الغناء . ومن ناحية أخرى يقال فى نفس الحكاية إن الجوارى (يغنين وينشدن الاشعار) مما يحملنا على الظن أن الإنشاد والغناء ليسا شيئا واحدا . وللمرة الثانية قد نعزو هذا التعارض إلى جهل الكاتب أو الراوى ، أو إهماله . وكانت الموسيقى العربية فى عصر (الليالى) الذى يمتد قرونا عدة تسير بحسب سلم معروف كحالها اليوم . وينطبق هـــذا الوصف على اللحن والإيقاع كليهما . وكان اللفظ العام الذى يقابل كلمة (ملودى) عند الاوربيين ، اللحنى منه أو الإيقاعى ، هو (الطريقة) (الجمع : طرائق) أو (الطرقة) (الجمع : طرق) . وكان لين يرى أن كلمة (طريقة) أخذت هـذا المعنى متأخرة بعـد العصور القديمة (الكلاسيكية) ولكن استعمالها فى كتاب الاغانى والكتب الأخرى يعارض هذا

الرأى ، إذ تطلق هناك على (الطرق) اللحنية والإيقاعية .

وتجدهم يذكرون إحدى وعشرين ، وأربع وعشرين من هذه الطرائق أو الطرق مؤداة الواحدة بعــــد الاخرى ، وإن كنا لا نستطيع أن نوقن : إن كانوا يشيرون إلى الطرائق اللحنيـة أو الإيقاعية ، إلا فى موضع واحد ، فى حكاية إسحاق الموصلى والتاجر حيث يقال عن إحـدى القيان (غنت طرقا شتى بألحان غريبـة) .

ثم لدينا اللفظ الذى يشير إلى الصورة الموسيقية ، أعنى : النظام أو الاسس ، التى تؤلف وتعزف عليها الموسيقى . يقال لنا إن إحدى الموسيقات البارعات (ضربت عليه (العود) إحدى عشر طريقة ثم عادت إلى الطريقة الاولى) ذلك العمل الذى ربما كان يشبه ما يسمى عندنا روندو(١) شبها كبيراً .

ويميـل المرء فى بحثه عن الآثار التى تساعده على التغلب على العراقيل والوصول إلى حقيقة الاشياء ، يميل إلى أن يصنف الطرق التى (تطرب) فى الطرق اللحنية ، والتى (تضرب) فى الايقاعية ، ولـكننا لسنا على يقين من ذلك التمييز ، لانه من السهل جداً على الناسخ غير المدقق أن يخطىء فى قراءة كلمتى (طرب) و (ضرب)

---

(١) تطلق هـذه اللفظة على قطعة موسيقية يتكرر فيها اللحن الاصلى عدة مرات .

فيحرفهما . ولكننا نستطيع فى بعض المواضع المتناثرة أن نميز الموضع الذى يشيرون فيه إلى الطرائق اللحنية ، ولو لم توجد كلمة « طريقة » . مثال ذلك فى (حكاية إبراهيم بن المهدى والمزين) التى تقول إن إحدى المغنيات (أطربت بالنغمات) . وتقول عبارة ثانية فى (حكاية محمد الأمين والجارية) ، (غنت بأطيب النغمات) . وتوجد إشارة ثالثة فى (حكاية أبى الحسن وجاريته تودد) إذ يقال إن توددا (ضربت عليه (العود) اثنى عشر نغما) . وقد ألفت كل هذه الحكايات فى (العصر الذهبى) للإسلام ، فى وقت كانت تقف فيه كلمة (نغمات) (المفرد : نغمة) موقف كلمة notes فى الانكليزية ، بينما كانت كلمة (نغم) (المفرد : نغم) تعنى « لحن » ، ولم تصبح كلمة (نغمات) بمعنى كلمة (طرق) إلا بعد ذلك بكثير ، أى بعد القرن الرابع عشر يقينا ، وإن كان من الواجب أن نتذكر أن الكلمتين مرتبطتان ارتباطا وثيقا ، كما نعرف من الكلمة الإغريقية (Tovol) التى تعنى (أنغاما) و (طرقا) . ويظهر لى أن الكاتب أو الراوى استعمل فى هذه الحكايات وما شاكلها ، مادة قديمة ، ولكنه صاغها فى ألفاظ أكثر حداثة وجدة .

ومن المحتمل أن تكون الاشارة فى (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) إلى المغنية التى (غيرت الضرب) أو المغنية الأخرى فى (حكاية إسحاق الموصلى والتاجر) التى (أحكمت الضربات)

أو السيدة التى (ضربت عليه (العود) بأحسن حركاتها) فى (حكاية على نور الدين والجارية مريم) موجهة إلى الطرق الايقاعية .

ويواجهنا الآن السؤال التالى : لم تطلق عـدة أسماء على الشيء الواحد ؟ وقد وضحت الجواب بعض التوضيح ، ولـكن يجب أن نصر أن كلمتى (طرائق) و (طرق) قديمتان وليستا حديثتين ، على الرغم من ذهاب لين إلى خلاف ذلك . فقد وردتا فى قصص يمكن اعتبارها جد قديمة ، وإننا لنعرف أن كلمتى (طرق) (الجمع : طروق) كان لها معنى مشابه عند الليث بن المظفر (القرن الثامن) وبقيت حتى عصر (تاج العروس) . أما كلمتا (نغمات) و (ضربات) بمعنى الطرق اللحنية والايقاعية فمتأخرتان ولا تزالان شائعتين فى مصر .

وكان لـكل هذه الطرق اللحنية والايقاعيه أسماء خاصة ، توجد قوائمها فى كتب أخرى . ولـكن (الليالى) لا تذكرها ، فيما عدا مقطوعة صغيرة تشير إلى الايقاعين الثقيل والخفيف فى (حكاية خليفة الصياد البغدادى) وهاك المقطوعة :

أيا ذا الطار قلبي طار شـــوقا ويصرخ من جواه وأنت تضرب

فلم تأخذ ســـوى قلب جريح على توقيعـك الانسان يرعب

فقـل قولا ثقيـلا أو خفيفا ولحن ما تشـاء فأنت تطرب

وطب واخلع عذارك يا محب وقم وارقص ومل واعجب وعجب

ومع ذلك قد لا يكونان اسمين للطرق الايقاعية بالفعل ، وإنما يشيران إلى الضربات الثقيلة أو الخفيفة فى الايقاع ، أو كما يسميها صاحب الدف العربى الحديث (ضربات التم) أو (التك) .

وليست صور الموسيقى الغنائية كثيرة فى (الليالى) . وإنما يستعملون عادة (القطعة) ، فيستخدمون بيتين أو ثلاثة فى العادة تؤلف ما يسمى (النتفة) فى الغالب . وربما كان سبب استعمالهم البيتين أن القاعدة فى الموسيقى الغنائية عندهم وجود عبارتين موسيقيتين ومن الطبيعى أنهم استعملوا فى بعض الأحايين صوراً طويلة . وكان يصحب معظم المقطوعات الغنائية غادة (بشرو) (مقدمة آلية) و (ختم) (خاتمة موسيقية) ، وإن كانت (الليالى) لا تذكرهما وإنما تشير طبعا إلى الأغنية التى يصاحبانها .

ولا توجد إشارة إلى صورة خاصة من الموسيقى الآلية فى (الليالى) . والاشارة المحددة الوحيدة إلى ما يشبه ذلك توجد فى (النوبة) التى يرد ذكرها مراراً . وكانت هذه النوبة هى الجوقة الغنائية والآلية القديمة الوحيدة عند العرب . وقد لاحظنا من قبل أن اللفظ كان يطلق على الفرقة العسكرية ، لأنها هى التى تؤدى النوبات الخمس اليومية . وأطلق لفظ (النوبة) على موسيقى الغرف لنفس السبب فقد كان لموسيقى البلاط فى عهد الخلفاء العباسيين الأولين ساعات وأيام خاصة لحفلاتهم ، وتشير (الليالى) إلى ذلك حين تعين إحدى

المغنيات ليوم الثلاثاء . وكانت هذه النوبة هى التى أسبغت اسمها على الموسيقى التى تعزف فى تلك المناسبات .

ونقرأ فى (الليالى) عن غناء (نوبة كاملة) و (نوبة مطربة) وقد أخذت هاتان الاشارتان من حكايتين قديمتين ، هما (حكاية خليفة الصياد البغدادى) و (حكاية إبراهيم بن المهدى وأخت التاجر) . ومن الحق أن الاشارات التالية فى حكايتى (علاء الدين أبو الشامات) و (نعمة بن الربيع وجاريته نعم) قديمة أيضا . وأطلقت الكلمة أيضا على فرقة آلية ، إذ يقولون أن جارية (عملت نوبة) على العود ، على حين نقرأ فى قصة أخرى عن العازفة التى (ضربت نوبة) على هذه الآلة . وتبين هذه الاشارات أنهم يعنون حركات النوبة المختلفة ، الغنائية أو الآلية وحدها ، وإن لم يذكروا ذلك صراحة . ولكنهم يوضحون ذات مرة وجود الحركة الفعلية المؤداة ، وذلك حين يخبروننا أن عازفة أخذت (العود وعملت نوبة « ثم » دخلت فى دارج النوبة) . ومن الواضح أن هذا (الدارج) إحدى حركات النوبة ، وقد أخذ اسمه من إحدى الطرق الايقاعية التى تتحلى بهذا الاسم الذى يبدو أنه لم يذكر فيما قبل القرن الخامس عشر إلى القرن السادس عشر . وتحتوى نوبات مراكش وتونس والجزائر الحديثة على حركة تسمى (الدرج) ، إيقاعها هو إيقاع (الدارج) .

ويبدو لى من المرغوب فيه أن أختم حديثى بكلمة عن اصطلاحين آخرين مستعملين فى الموسيقى الآلية . إذ يوجد فى (حكاية المفاس البغدادى وجاريته) عبارة تستعمل كلمتى (طرق) و (طريقة) بمعنى يختلف قليلا عن المعنى المقبول والمعروف . وهاك العبارة التى نعنيها : (أخذت العود وغيرت الطرق طريقة بعد طريقة ، وضربت على الطريقة التى قد تعلمتها) . ومن الواضح البين أن كلمة (الطرق) (المفرد : طرقة) فى هذا الموضع تعنى « تسوية » . وقد رأينا أن كلمة طريقة تعنى « الناحية » ، ولكن بينما يمكن القول أن كل وتر يعطى « طريقة » بجسه ، أو إذا تحرينا الدقة « جنسا » من « الطرق » يجب أن نترجم اللفظ فى صدر هذه العبارة ترجمة مخالفة لذلك ، ونجعله « نغما » لتوضيح العبارة . فتصبح الترجمة أخذت العود وسوته ، نغمة بعد نغمة ، وضربت على الطريقة التى قد تعلمتها منى » .

هناك كلمة أخرى ذات أهمية اصطلاحية ، وهى كلمة « جس » التى تعنى «مس بالاصبع» أو « تحسس » . ويقول كتاب « مفاتيح العلوم » (القرن العاشر) أن الاسم « جس » يعنى فى الاصطلاح « نقر الأوتار (أوتار العود) بالسبابة والابهام دون المضراب » .

ويقول أحد الأمثلة فى « الليالى » : أخذ العود وجسه » . فترجمها برتون متلطفا « أخذ العود ولمس أوتاره » . ونقرأ فى عبارة أخرى : « جس العود » فيترجمها برتون : « دوره (العود) » . وهذه حالة ثالثة ، أكثر تحديداً : « أخذت العود وأسندته إلى نهديها وجسته بأناملها » ، فيلخصها برتون فى قوله : « أخذت العود وجسته بأطراف أصابعها » .

خاتمـــة

« قيمة كل إنسان ما يحسنه »

مثل عربى

توجد فى (الليالى) حكاية جديرة بأن نختم بها هذه الدراسات عن موسيقى تلك (الليالى) الثمينة ، وخاصة لأنى أشرت إلى الموضوع فى ملاحظاتى الأولى . وهى تتعلق بالموقف العدائى الذى وقفه بعض الفقهاء المسلمين من الموسيقى ، ذلك الشعور الذى كان مريراً جداً فى الفترة التى تناولتها (الليالى) ونرى ذلك الموقف فى (حكاية أبى الحسن اللبق) المغرم بالموسيقى والملاهى الأخرى إلى درجة جعلت إمام المسجد وشيوخ الناحية يشكون مسلكه إلى الوالى . فعاقبه الوالى لإزعاجه جيرانه . فغضب أبو الحسن من هذه المعاملة ، وصرح ذات يوم للخليفة هارون الرشيد ، وهو لا يعرفه ، إنه لو أعطى السلطة لجلد هؤلاء الشاكين ألف جلدة . وحدث أن حققت رغبته ، فجلد الخليفة المزيف الامام والشيوخ كما أراد . وبعد جلدهم صرفهم بقوله لهم إن ذلك جزاء من يزعج جيرانه .

ومع ذلك ليست الموسيقى شراً فى ذاتها ، وإن كانت قد تصاحب الشر . وان المرء ليضطر أحيانا إلى العجب مما إذا كان لم يوجد وراء كل هذه المعارضة من المتشددين شىء من الحسد لنجاح الموسيقى ؟ تأمل فى موقف القديس كريزستم المسيحى ، الذى كان يعظ سنة كاملة ضد

الملاهى المضحكة ، لأنه رأى الكنائس خالية فى الأسبوع المقدس ، وإن امتلأت المسارح بالجماهير الغفيرة . وتدبر مسلك النبي محمد الذى صب كئووس غضبه على الشعراء الوثنيين الذين كانت تلاقى قصصهم الفكاهية عناية أكثر مما يلاقى وحيه(١) . وانظر رجال الدين المسلمين المتأخرين أو الفقهاء الذين يهزون رءوسهم أسفا ولوما لهؤلاء الذين يصبون ذهبهم الذى لا يحصى فى حجر المغنى الذى يغنى ويعزف فى بلاط الخليفة فهم لا يختلفون ولو قليلا عن القس المسيحى لنجلاند الذى صب لعناته حين رأى الأشراف الانكليز يغدقون الهبات على طبقة الموسيقيين .

ونحن لا ندرى كيف ولماذا تؤثر الموسيقى فينا . ومن الحق أننا لا زلنا بعيدين عن معرفة الأسباب الحقيقة للانفعال نفسه . وقد تجنب الفارابى الفيلسوف المسلم العظيم شرح الظاهرة بكل براعة ولكنه على الأقل عرض الخطأ القائل بأن الموسيقى تثير العاطفة أو الحالة الروحية . وبالعكس ، أصر على أن الموسيقى نفسها ، فى العازف أو فى المستمع ، تثيرها عاطفة أو حالة روحية ، وإن كان المنطقى قد يجيب على ذلك بأن هذه تفرقة دون وجود فرق . ويبدو أن شوبنهاور ضمن اللغز حين قال أن العالم ليس إلا موسيقى محققة . فالموسيقى عنده فى لب الأشياء ، وتعيش على جوهرها ولعلنا إذا استطعنا أن ننفذ إلى ما وراء الحجاب ، وجدنا الموسيقى مفتاح الوجود ذاته .

---

(١) لم يصب المؤلف فى قوله هذا ، وإنما عارض النبي هؤلاء الشعراء لدفاعهم عن الوثنية .

